

La construction picturale du Nord. La contribution des artistes canadiens au tournant du vingtième siècle

Laurier Lacroix (Université du Québec à Montréal)

Résumé

La spécificité nordique de la géographie canadienne n'a pas été perçue d'emblée par les artistes intéressés par la représentation du paysage au Canada. Ce genre pictural, qui s'est imposé parmi les symboles identitaires, n'a intégré que tardivement, au tournant du vingtième siècle, certaines conceptions et qualités de l'espace nordique, alors qu'une conscience territoriale nationale prenait forme. D'abord confiné aux aspects pittoresques qui se retrouvent dans la partie sud du pays, le long de la vallée du Saint-Laurent et de la frontière des États-Unis, le paysage accompagne la construction de la nordicité dans ce mouvement expansionniste qui voit l'exploration scientifique et l'exploitation des ressources naturelles de la partie nord du pays. Dans cet article, l'auteur s'intéressera aux signes picturaux qui traduisent une conception du caractère nordique du Canada, signes qui participent également à l'émergence de la modernité artistique.

Dès la fin du dix-neuvième siècle, au Canada, la notion de paysage s'impose comme un des moyens de façonner l'identité nationale¹. C'est par la prise en charge du territoire que l'on compte fournir une image de ce pays dont les limites se dérobent toujours plus avant. Mon article porte sur le rôle de la peinture de plein air comme moyen de perception et d'insertion des qualités nordiques du paysage canadien, et sur la contribution de cette peinture au développement de la modernité picturale au Canada.

Je préfacerais cependant mon propos par deux remarques qui ont sans doute également coloré vos recherches. Premièrement, lorsque du Québec et du Canada, on évoque la question du Nord et de la nordicité, l'on s'aperçoit que cette notion est fluide et mouvante. De quel Nord s'agit-il ? De quel Nord parlons-nous ? Qu'on le considère du point de vue géographique ou topographique, idéologique ou politique, économique, démographique,

¹ Il existe une abondante littérature sur la question de la construction de la nation canadienne après la Confédération et au début du vingtième siècle. Les ouvrages de Ramsay Cook demeurent des références sur le sujet. Voir également D.A. West, « Re-searching the North in Canada. An Introduction to the Canadian Northern Discourse », *Journal of Canadian Studies*, vol. 26, n° 1, hiver 1991, p. 108-119. En ce qui a trait à l'importance du paysage comme manifestation de l'identité nationale, voir Charles Hill, *Le Groupe des Sept*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1996, ainsi que mon article : « Nacionalismo e Historia del Arte Canadiense », *Arte, Historia e Identidad en América : Visiones Comparativas*, tome II, México, Universidad Nacional Autonoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 475-482.

littéraire ou artistique, il semble que le Nord soit constamment appelé à se modifier et à se déplacer, rendant ainsi la notion insaisissable, le concept, complexe et polysémique. En fait, ne devrions-nous pas toujours nous interroger sur l'imaginaire *des* Nord(s), comme le suggérait d'ailleurs le colloque tenu en 2004 au Centre culturel suédois, *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*² ?

Un deuxième point, dont je ne traiterai pas ici, mais qui m'a accompagné tout au long de ma recherche et qui n'est pas indifférent à mon propos, est celui du rapprochement entre le Nord et les qualités de pureté, de blancheur et de silence. Le Nord est souvent associé aux notions de quiétude, de sérénité, de solitude et d'éternité. Ce sont ces représentations que l'on retrouve dans le discours mystique et religieux, comme si les images évoquées par la glace permettaient de traduire une expérience spirituelle. Je citerai brièvement deux exemples qui se situent à deux étapes opposées de l'histoire du Québec.

En 1635, la religieuse Marie de l'Incarnation (1599-1672), fondatrice des Ursulines de Québec, voit en rêve le destin de sa future mission canadienne qui prend place dans un décor fait d'espaces infinis et immaculés. Sans encore connaître la Nouvelle-France, la mystique la voit en rêve comme un lieu virginal³, mais plein d'embûches, un environnement dont il est impossible de saisir les limites :

[...] m'étant endormie, il me sembla qu'une compagne et moy nous tenant par la main cheminions en un lieu très-difficile. Nous ne voions pas les obstacles qui nous arrêtoient, nous les sentions seulement. [...] Au bout de notre chemin, nous trouvâmes un homme solitaire, qui nous fit entrer dans une place grande et spacieuse, qui n'avoit point de couverture que le Ciel : Le pavé était blanc comme de l'alebâtre, sans nulle tâche, mais tout marqueté de vermeil. Il y avoit là un silence admirable. [...] Nous aperçumes à un coing de ce lieu un petit hospice ou maison fait de marbre blanc, travaillé à l'antique d'une architecture admirable. [...] La situation de cette maison regardoit l'Orient. Elle étoit bâtie dans un lieu fort éminent au bas duquel il y avoit de grands espaces [...]⁴.

C'est cette même image de pureté associée à une pétrification glaciaire que l'on retrouve, trois siècles plus tard, sous la plume du peintre Ozias Leduc (1864-1955) qui, au moment de ses recherches sur le décor de

² Daniel Chartier [éd.], *Les Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire|Nord, coll. « Droit au pôle », 2008.

³ Ce songe est dominé par l'image de la dévotion de Notre-Dame de Lorette, dont on reconnaît l'iconographie dans la désignation de la maison de marbre blanc.

⁴ Marie de l'Incarnation, « Lettre XVII, de Tours, à Dom Raymond de S. Bernard, Feuillant, 3 mai (?) 1635 », Dom Guy Oury [éd.], *Marie de l'Incarnation (1599-1672). Correspondance*, Solesmes, Abbaye de Solesmes, 1971, p. 42-43.

l'église de Notre-Dame-de-la-Présentation de Shawinigan-Sud, associe la pureté divine et éternelle de Dieu le père à la hauteur des cimes enneigées. Leduc écrit :

Le Père Éternel. Un blanc vieillard, non pas blanchi par les années ; mais, selon une symbolique subtile, blanc comme sont blanches les neiges et les glaces des hauts sommets. On peut penser que c'est la permanence, à ces hauteurs, du phénomène glaciaire et sa constante couleur qui a dû suggérer l'idée d'un Dieu sans commencement ni fin, contenant la durée, que l'image qu'il en ferait, pourrait s'inspirer de l'apparence des pics glacés et du resplendissement de leur blancheur.

Les neiges éternelles = symbole de la permanence interchangeable et de la durée sans fin⁵.

C'est en tenant compte de ces deux observations, sur la fascination et les propriétés mobiles et permanentes du Nord, que j'ai élaboré mon propos, à savoir quelles représentations les artistes canadiens en ont-ils forgées ? Je m'attarderai sur la période marquée par une saisie directe et immédiate d'une nordicité « régionale » au tournant du vingtième siècle.

Jusqu'à ce moment, les peintres avaient principalement associé l'idée du Nord à la notion de découverte, aux explorations qu'on y mène, aux intempéries qui le caractérisent et aux dangers qui s'y cachent ; soit, ne représentation fantasmagique du Nord mettant en scène les explorateurs et les prouesses des personnes qui s'y sont aventurées. J'en veux pour exemple le magnifique portrait en pied du *Lieutenant Robert Le Mesurier McClure* (1807-1873) du peintre néo-canadien d'origine allemande Cornelius Krieghoff (1815-1872), peint en 1847, et qui représente le fier découvreur du Passage du Nord-Ouest⁶. En plus du décor approprié, le costume de l'aventurier se présente comme un inventaire de la faune boréale. Krieghoff, il faut le souligner, s'est initié aux scènes de genre qui feront sa réputation au Canada, en copiant, entre autres, lors d'un séjour à Paris, *L'effet d'hiver* (1841) de l'artiste originaire de Malmö (Suède), Petter Gabriel Wickenberg (1812-1846)⁷. Cette œuvre lui inspirera le prototype de nombreuses compositions montrant les habitants canadiens dans un décor hivernal, œuvres qui associent le climat du Canada à celui des pays nordiques.

Ces premières représentations peintes prennent souvent l'aspect de scènes de genre comme le tableau de William Raphaël (1833-1914), *Le*

⁵ Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Ozias-Leduc, 327/2/55. Note intitulée « Almaville-en-Bas », n.d. vers 1943.

⁶ Collection Thomson, Musée des beaux-arts de l'Ontario. Reproduit dans Dennis Reid, *Kriehoff : images du Canada*, Outremont, Éditions du Trécaré, 1999, fig. 43, p. 102.

⁷ L'original de Wickenberg est conservé au Louvre. La copie de Krieghoff est dans la collection Thomson du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

tandem (1869, collection Musée national des beaux-arts du Québec), qui relate, sous forme de jeux d'enfants, les dangers du blizzard et de la poudrière qui guettent les habitants des pays septentrionaux. À noter que ces deux artistes, Krieghoff et Raphaël, sont des néo-canadiens d'origine germanique et qu'ils ont été parmi les premiers artistes à peindre des scènes de neige de leur pays d'adoption, sujets que semblent alors incapables de voir et de valoriser les artistes locaux.

Entre ce moment initial d'une représentation utopique de la qualité nordique de notre environnement, au milieu du dix-neuvième siècle, et son affirmation à partir des années 1940 et 1950, se situe le moment de reconnaissance et d'acceptation culturelle du Nord, dont le musicien et critique musical Léo-Pol Morin définit le potentiel au cours des années 1930. Il suggère que le Nord et la musique de la neige, « des œuvres de neige, de glace ou de vent », seront les sources d'inspiration des compositeurs canadiens qui, se rapprochant des Inuits, pourront comme eux traduire la « froide mélancolie de la neige, l'incommensurable et désespérante froideur des neiges nordiques⁸ ».

Ainsi, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, des artistes ont assumé cette voie qui a donné une place dominante aux qualités spatiales des espaces démesurées, comme chez Jean Paul Lemieux par exemple, tout en célébrant le blanc dans leur composition⁹. L'on pense à des artistes tels que Paul-Émile Borduas (1905-1960), Jean McEwen (1923-1999), Marcel Barbeau (né en 1925), Guido Molinari (1933-2004) ou Robert Wolfe (1935-2003), entre autres. Les œuvres de Micheline Beauchemin (née en 1929) en témoignent également, elle dont le travail semble absorber, comme par mimétisme, tous les éléments que l'on associe à l'expérience des qualités physiques et spirituelles du Nord auxquelles elle s'est pleinement identifiée après plusieurs séjours dans l'Arctique et sur l'Île de Baffin.

⁸ « À part la manière de faire, que nous restera-t-il à découvrir, nous du Canada, le jour où nous aborderons sérieusement la composition ? Notre lot sera sans doute la musique de la neige [...]. Qui sait si le Prix de composition offert par Jean Lallemand ne va pas susciter des œuvres de neige, de glace ou de vent ! Nous sommes compétents, il me semble, en matière de neige... Pour bien pénétrer le secret de la neige, il faudra peut-être se rapprocher des eskimos [*sic*] de notre pays. Mieux que personne, ils semblent avoir compris la froide mélancolie de la neige. Il y a des chants eskimos [*sic*] qui expriment mieux que toute littérature l'incommensurable et désespérante froideur des neiges nordiques. » Léo-Pol Morin, « La musique des grands sourciers », *Le Canada*, 7 mars 1936, p. 7, cité par Marie-Thérèse Lefebvre, « Marius Barbeau : une éminence grise dans le milieu musical canadien-français », *Les Cahiers des dix*, n° 59, 2005, p. 101. Dès 1930, Léo-Pol Morin compose sous le pseudonyme de James Callihou des œuvres inspirées par le Nord.

⁹ Voir à ce sujet le texte du peintre Paul Toupin, « Bances de neige », *Vie des arts*, novembre-décembre 1956, p. 4-9.

Le phénomène qui nous intéresse aujourd'hui se déroule au tournant du vingtième siècle et marque le début d'un contact direct des peintres avec le paysage défini par les conditions topographiques, végétales et climatiques qui le caractérisent comme paysage nordique. On connaît les circonstances par lesquelles les peintres, du dix-septième au dix-neuvième siècle, ont lentement apprivoisé le genre du paysage. Des innovations techniques vont alléger le matériel dont l'artiste a besoin pour capter le sujet sur le motif. Les peintres de l'école de Barbizon, puis les impressionnistes, vont populariser cette pratique de peinture en plein air en Europe. S'il semble tout à fait concevable de peindre en Île-de-France, sous le soleil, à 18 degrés Celsius, qu'en est-il de l'impulsion qui pousse un artiste à s'installer dehors par moins 5 ou moins 10 degrés Celsius ? Pourtant, l'intérêt pour ce type d'exploration de la nature est tel que les artistes acceptent de braver des conditions climatiques difficiles.

Les moyens dont l'artiste dispose sont nombreux qui permettent cette emprise sur la nature hivernale. Le carnet de croquis et les pochades sur panneau de bois fournissent des outils facilement utilisables pour capter les variations et l'intensité de la lumière boréale, tantôt voilée, tantôt éblouissante. La photographie fournit également un substrat d'informations auquel l'artiste pourra s'en remettre pour compléter en atelier le tableau de plus grand format.

Il faut attendre le milieu des années 1890 pour voir Maurice Cullen (1866-1934), de retour d'un long séjour d'études en France, poser son chevalet à l'extérieur. Il est le premier au Canada à saisir en plein hiver les effets changeants et transitoires de la lumière. Cullen profite d'un voyage sur la Côte-de-Beaupré, en 1896, pour poursuivre sa pratique de la peinture de plein air. La région de la Côte-de-Beaupré, puis de Charlevoix, tout comme les Laurentides au nord-ouest de Montréal, ou la région du lac Algoma en Ontario (pour les membres du Groupe des Sept), établissent les limites d'un premier Nord, un Nord dont les frontières seront toujours repoussées.

L'anecdote qui donne son titre au tableau *Halage du bois, Beaupré* (1896) (figure 1) est tout à fait secondaire, et l'œuvre se présente comme une étude de lumière vive appliquée au moyen d'un pinceau large et énergique. La couleur des conifères semble brûlée par le soleil et se transforme en vert sombre, en brun et en jaune acidulé. Ces tonalités contrastent avec le bleu clair du ciel et le blanc étincelant de la neige. Le point de vue en contre-plongée a pour effet de rabattre le premier plan de ce paysage accidenté, sur lequel se découpent les formes abstraites définies par l'ombre portée des arbres qui enveloppent l'artiste et, par le fait même, le spectateur.



Figure 1. Maurice Cullen, *Halage du bois, Beupré*, 1896, huile sur toile, 63,9 x 79,9 cm, Art Gallery of Hamilton.

J'ai déjà traité du rôle majeur qu'occupe le motif de l'ombre portée dans de nombreux paysages canadiens du tournant du vingtième siècle¹⁰. Comment interpréter cet intérêt pour l'insertion au premier plan du tableau de formes qui pointent, à la manière de l'index piercéen, vers un espace qui est hors cadre, à l'extérieur de l'espace défini par la fenêtre du tableau, et qui intègre l'environnement qui se situe aux côtés du sujet peint et même derrière l'espace du peintre/spectateur ?

Charles S. Pierce définit l'index comme un signe entretenant une relation spatiale avec l'objet auquel il se rapporte et avec la capacité mnémonique du spectateur¹¹. Par le procédé de l'ombre portée de formes, que l'on reconnaît comme des arbres, Cullen prolonge et s'approprie de nouveaux espaces hors champ. L'insertion d'une étendue inconnue traduit

¹⁰ Laurier Lacroix, « Ombres portées. Notes sur le paysage canadien avant le Groupe des Sept », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XIII, n° 1, 1990, p. 6-24.

¹¹ « An index is a sign or representation that relates immediately to its subject not through similarity or analogy with it nor because it is associated with the general characters that this object possesses. But because it is in dynamical (spatial included) connexion both with the individual object, on one hand, and with the sense or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand. » Charles S. Pierce, *Dictionary of Philosophy and Psychology*, vol. 1, 1901.

un mouvement comparable à celui que connaît alors le Canada par le biais de la colonisation et l'exploitation des ressources forestières et minières qui en repousse les limites.

Dans *Habitations sur la colline* (1909) (figure 2), le peintre d'Arthabaska, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937), dirige notre regard vers la gauche et le lointain en y plaçant quelques maisons. Comme chez Cullen, le sujet principal du tableau n'est cependant pas là. Il réside dans les deux tiers inférieurs et la partie droite du tableau. Cet espace est tout entier consacré à la vibration de l'ombre et de la lumière matérialisée par la texture de l'huile appliquée avec le couteau à peindre. Le ciel infini et la lumière hivernale sont le principal objet de la composition. Le plan pictural joue le rôle d'un écran sur lequel le sujet hors champ est projeté. Les arbres représentés sur la droite ne semblent pas à l'échelle des longues ombres dématérialisées, vibrantes traces mouvantes qui s'inscrivent sur la surface. La verticale des arbres est rabattue sur le sol dans une oblique dynamique. Le tronc placé au centre devient l'axe autour duquel le reste de l'univers semble vibrer et graviter. Ainsi, l'ombre portée devient un moyen de faire sentir l'espace illimité et de découvrir l'ampleur de la nature canadienne. Espace immatériel qui se confond avec la surface de la neige éblouissante.



Figure 2. Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Habitations sur la colline*, 1909, huile sur toile, 58,4 x 73 cm, Musée des beaux-arts du Canada.

Tout en observant la dissolution de l'espace pictural par le biais de la lumière hivernale, je voudrais insister sur les propriétés de la matière colorée que les effets de neige semblent accentuer. Dans *Mauve et or* (1912, Musée des beaux-arts de l'Ontario) de Suzor-Coté, par exemple, les irisations jaune, turquoise et rose du ciel se synthétisent sur la neige en une coloration bleutée et blonde. De plus, la neige compacte affecte les lueurs du ciel qui prennent la substance d'une consistante pâte lissée dans un échange où la matière de la neige se confond avec les lumières chargées de l'aube. On retrouve cette qualité de la neige qui s'adapte à son environnement chromatique chez plusieurs artistes, que l'on pense à Ozias Leduc ou J. E. H. Macdonald (1873-1932) par exemple, comme si la neige, en soi blanche et informe, agissait comme un révélateur de l'environnement, en épousant sa topographie et en ajustant ses couleurs selon les qualités atmosphériques.

La peinture réalisée en plein air ou même en atelier, mais qui cherche à rendre l'impression de l'impact direct de la nature septentrionale, va favoriser, semble-t-il, un usage plus généreux de la pâte colorée, comme si cette rencontre avec la nature devait se traduire par une interprétation formelle des textures et des matières qui la composent. Il est certain que la pratique de la pochade, plus rapide et libre, accentue cet effet matiériste, mais toujours est-il qu'au Canada, on observe une plus grande liberté dans l'utilisation de la matière picturale, à partir du moment où les peintres pratiquent leur art à l'extérieur.

Ce rapport à la matérialité de la couleur prend différentes formes. Chez James Wilson Morrice (1865-1924), par exemple, la couleur demeure fluide, appliquée comme des lavis qui laissent transparaître les couches successives, y compris celle du support de bois ou de la toile. Dans ses paysages réalisés à Québec et dans la région de Beaupré au tournant du siècle, la matière rend le geste pictural plus évident et souligne l'écriture du peintre qui construit sa composition.

Pour sa part, Suzor-Coté traduit dans *Paysage d'hiver* (1909) (figure 3) la substance épaisse et grumeleuse de la neige au moment de la crue des eaux, par le biais de la matière picturale appliquée comme une croûte épaisse sur la surface de la toile. La qualité visuelle est ainsi complétée par une dimension polysensorielle, où le toucher et l'ouïe sont amenés à compléter la perception visuelle du sujet. Un va-et-vient entre les qualités proprement picturales du tableau et le paysage de neige invite à une substitution entre la matière qui est donnée à voir et le sujet représenté. En plaçant de l'avant les moyens qui permettent la réalisation de l'œuvre en regard du sujet, les peintres affirment les qualités proprement plastiques du tableau et participent ainsi à l'établissement de la modernité picturale.



Figure 3. Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Paysage d'hiver*, 1909, huile sur toile, 72 x 94 cm, Musée des beaux-arts du Canada.

En terminant, j'aimerais souligner la qualité hautement décorative que gagneront ces paysages nordiques en les distinguant d'une peinture à contenu historique, moral ou symbolique, tel qu'elle était alors pratiquée au Canada. En suggérant la bidimensionalité de la toile par des effets de rabattement des plans, en accentuant les points de vue rapprochés, et les avant-plans, en stylisant les formes, en soulignant les effets du pinceau ou du couteau à peindre, et en choisissant des harmonies de couleurs vives ou de tonalités voisines, souvent en rupture avec la couleur locale, les paysagistes mettent ainsi de l'avant des qualités proprement plastiques dans leurs œuvres.

Espace illimité, dont les horizons s'élargissent par le biais de l'ombre portée et des aspects formels d'une composition en aplat, dense matière colorée qui émancipe le geste subjectif de l'artiste et souligne la picturalité de l'œuvre, qualité décorative qui libère la nature de son anthropomorphisme, tous ces effets sont autant de marques qui, au tournant du vingtième siècle, définissent une première modernité picturale au contact de cette nordicité à conquérir, matière à identifier la spécificité de l'art au Canada.